

DA LITERATURA ORAL TRADICIONAL À LITERATURA PARA CRIANÇAS: ALGUNS CASOS RECENTES

JOSÉ ANTÓNIO GOMES

1. É sabido como a literatura tradicional de transmissão oral foi sempre objecto de vivo interesse por parte de muitos dos autores desse vastíssimo e diversificado universo de textos a que hoje chamamos literatura para crianças e jovens. Tal interesse manifesta-se pelo menos desde finais do século xvii (com Perrault, por exemplo), mas acentua-se claramente a partir do Romantismo, concretizando-se em numerosos recontos, reescritas, adaptações ou recriações mais ou menos livres de textos da tradição oral. Convirá, no entanto, precisar o que entendemos por «literatura tradicional de transmissão oral», designação e conceito que não nos cabe aqui discutir ou aprofundar. Limitar-nos-emos, por isso, a adoptar a definição proposta por Ana Cristina Macário Lopes (1983: 45), que se refere a, entre outras formas, «os contos, lendas, provérbios, adivinhas, canções e jogos de palavras que circulam oralmente, ao longo de gerações, entre as classes não hegemónicas. É uma designação que a nosso ver acentua a característica mais relevante desta literatura: sem suporte material de fixação, ela sobrevive na oralidade, utiliza um canal natural e institui *ipso facto* um circuito de comunicação peculiar, muito diferente do circuito das obras literárias consagradas».

Recordando um pouco da história da escrita para crianças, diremos que em vários países da Europa se assiste a um desenvolvimento da literatura para a infância no Romantismo. Malte Dahrendorf (1991: 74) escreve, a este propósito, que «com os contos maravilhosos, que em parte só se tornaram literatura infantil com os irmãos Jacob e sobretudo Wilhelm Grimm, não

só se conserva o “património popular” como também se apela para uma capacidade que agora se considera cada vez mais como especificamente infantil, mas que até aqui, na literatura infantil racional e iluminista, tinha sido negligenciada: a fantasia e, com ela, a participação do irracional na literatura. [...] O Romantismo não deteve a tendência para a diferenciação da “infância”, antes a reforçou, levando a que a fantasia, enquanto algo de especificamente infantil, bem como as crianças, fossem relegadas para um gueto social.»

Em Portugal esta valorização da fantasia infantil apenas ganhou verdadeira expressão na escrita para crianças a partir de finais do século XIX, em parte graças aos recontos de narrativas tradicionais da responsabilidade de Ana de Castro Osório e a algumas obras de Virgínia de Castro e Almeida, muito embora a existência de leituras específicas para a infância tenha constituído uma preocupação relevante no quadro das ideias de renovação pedagógica da chamada Geração de 70, por vezes sob a influência do magistério de João de Deus e das ideias de Froebel. Podemos constatar esse interesse tanto nas reflexões expostas por homens como Francisco Adolfo Coelho, Antero de Quental e Eça de Queiroz como em recontos, obras originais ou antologias então publicados por autores como Guerra Junqueiro (*Contos para a infância*, 1877), Maria Amália Vaz de Carvalho e Gonçalves Crespo (*Contos para os nossos filhos*, 1882), Antero (*Tesouro poético da infância*, 1883) e Adolfo Coelho (*Contos nacionais para as crianças*, 1882, e *Jogos e rimas infantis*, 1883).

Devemos, porém, a Ana de Castro Osório e a Virgínia de Castro e Almeida um certo impulso renovador na literatura portuguesa para crianças da viragem do século XIX para o século XX. Se é certo que ambas utilizam também os seus contos e narrativas mais extensas como formas de veicular valores republicanos, a primeira destas duas autoras notabilizar-se-á, contudo, pela qualidade dos seus numerosos recontos de histórias tradicionais de fundo moral, sem no entanto perder de vista a dimensão lúdica da leitura.

Ana de Castro Osório, no entanto, é apenas um nome entre as dezenas de escritores que, em Portugal, nos legaram recontos ou versões mais ou menos livres de contos da tradição oral, numa linha de escrita para a infância que tem início ainda no século XIX e atravessa todo o século XX até à actualidade. Dos autores que têm publicado com regularidade nos três últimos decénios, salientaremos alguns nomes e destacaremos um punhado de títulos sem o propósito de sermos exaustivos.

O gosto de António Torrado pela literatura tradicional de transmissão oral levou-o a publicar, ao longo das décadas de setenta, oitenta e noventa — a par de livros infantis contendo rimas, provérbios, quadras populares ou romances —, um considerável número de recontos e recriações de histórias tradicionais portuguesas de que mencionamos apenas meia dúzia de títulos: *A Galinha Ruiva*, 1977, *O Pinto Pançudo*, 1982, *A Formiga e a Neve*, 1983, *Gil Moniz e a Ponta do Nariz*, 1984, *O Macaco de Rabo Cortado*, 1984, e *Dom Pimpão Saramacotão e o seu Criado Pimpim*, 1985. Este interesse pela literatura oral é comum a outros autores de renome que a têm recriado de forma mais ou menos livre. Tais recriações procuram, por vezes, conservar o ritmo e o sabor do relato oral, como é o caso das catorze «Histórias Tradicionais Portuguesas» (coleção da Editorial Caminho) que Alice Vieira recontou já na década de noventa — trabalho a que veio juntar-se, em 1994, uma excelente selecta de poesia popular com o título *Eu Bem Vi Nascer o Sol*.

Em *Lá Vai Uma... lá Vão Duas...* (1993) e *Teatrinho do Romão* (1977), Luísa Dacosta publica, respectivamente, histórias e textos dramáticos, adaptados de contos tradicionais ou neles inspirados, revelando o imenso potencial do seu labor poético-narrativo que nos tem dado outras obras singulares, como *Robertices*, duas curtas peças de teatro de robertos editadas em 1995 e que se baseiam também em textos da tradição oral. Destaque-se *Lá Vai Uma... lá Vão Duas...*, com o qual Luísa Dacosta obteve, em 1994, o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças, que assim distinguia um livro magnificamente

escrito, pleno de humor e rico de ensinamentos, composto por duas histórias populares recontadas pela autora e por uma outra totalmente original, mas narrada «à maneira tradicional». E que «maneira tradicional» era essa? Num texto comovente, em jeito de posfácio — «O sabor dos sabores» (Dacosta, 1993: 28-9) —, a autora elucida o leitor, mas destaca um aspecto em particular. De facto, toda a infância transmontana da escritora foi embalada pelas velhas histórias que sua mãe lhe contava: «Como eu as amava! E como eram expressivas na boca dela, ainda muito próxima de um mundo rural não distante.» Desse mundo, o contar da mãe guardava sobretudo a beleza, o pitoresco, a expressividade de certas palavras com que as histórias se animavam na sua voz, e que Luísa Dacosta recupera para estes contos, como quem os tempera com um sabor especial. Por isso, «o sabor dos sabores» é o sabor das palavras, as da mãe e as das outras mulheres da casa contadoras-de-histórias, palavras como «assoldadar», «esbandalhar», «tolitates» e tantas outras. Mas ler *Lá Vai Uma... lá Vão Duas...* não é apenas mergulhar nessa corrente cantante de palavras. É podermos rir com as histórias de um criado arguto (a segunda) e de um vilão esperto que chega a rei (a terceira), contos em que os desvalidos da sorte acabam sempre recompensados e os poderosos humilhados. E é aprender também a lição do bem que podemos fazer aos outros, sem interesse numa recompensa imediata que, no entanto, um dia acaba por chegar para nossa surpresa. Em parte, talvez seja isso o que nos ensina a rapariga pobre de mãos «daimosas» (outra palavra cheia de sabor) que é protagonista do primeiro conto — uma história cujo título diz quase tudo: «A felicidade não é o que temos, é o que somos».

De Agustina Bessa-Luís, vieram a lume, desde 1983, vários títulos para crianças e pré-adolescentes. Em *Contos Amaranthinos* (1987), a autora de *A Sibila* fez, também ela, reviver algumas histórias tradicionais, narradas por uma voz que rememora, na idade adulta, os contos que, na infância, lhe contara sua tia Amélia.

Tendo vindo a destacar-se, nos últimos tempos, sobretudo pela colecção «Triângulo Jota», composta por histórias policiais ou fantásticas para jovens adolescentes, Álvaro Magalhães deixou-se igualmente cativar pelo reconto de narrativas tradicionais, apresentadas em texto manuscrito impresso e publicadas na série «Contos de Encantar» (*A Princesa Cobra*, 1989, e *O Rapaz de Pedra*, 1991, entre outros títulos, baseados quase sempre nos contos publicados por Ana de Castro Osório). Nesta colecção acaba por incluir, em 1994, um conto de fadas inspirado no imaginário e na dinâmica accional das histórias de encantamento populares: *O Rapaz que Voou Três Vezes*.

Além de Torrado, Alice Vieira, Bessa-Luís, Luísa Dacosta e Álvaro Magalhães, muitos outros autores se têm interessado pela recriação das narrativas tradicionais — como Ilse Losa e Sophia de Mello Breyner Andresen — ou colhido nelas inspiração, como José Jorge Letria, Teresa Balté, Eugénio de Andrade e Matilde Rosa Araújo (*A Velha do Bosque*, 1983). Luísa Ducla Soares, um dos nomes mais importantes da literatura contemporânea para crianças, escreve em texto introdutório às suas *6 Histórias de Encantar*, de 1985: «Lúdico, tradicional, insólito ou ligado à ficção científica, o maravilhoso pode constituir um complemento à monotonia do quotidiano, uma forma de humor, uma pedra no charco, um desafio à imaginação.» Por isso, dedica esta obra «às crianças de hoje, a quem os adultos reconhecem múltiplos direitos, entre os quais se não inclui o direito ao sonho» (p. 5), ousando retomar elementos do maravilhoso tradicional, que subverte, abordando-os numa perspectiva humorística. Idêntico propósito persegue Teresa Balté em *O País Azul* (1990), onde o maravilhoso é posto ao serviço de uma parábola. Aí se condena a tendência para admitir como válida uma determinada visão do mundo, uma única forma de pensar a vida. Por seu turno, em *A História da Égua Branca* (1976), Eugénio de Andrade altera a matriz de certo tipo de contos populares e, com o apoio dos belos desenhos de Manuela Bacelar, aborda questões raramente exploradas de modo explícito na narrativa para crianças,

como a sexualidade, embora o faça em moldes cujas implicações requerem uma observação menos impressionista do que a que fica registada nestas linhas (v. Morão, 1996: 142-3).

Para não nos alongarmos nesta resenha, limitar-nos-emos, por último, a registar ainda o artigo que Maria Emília Traça dedicou a «O tradicional na obra de António Torrado» (1995) e, noutro âmbito, o estudo «Das rimas infantis à poesia de autor», em que Maria José Costa (1996) analisa o modo como certas categorias deste tipo de rimas (canções de berço, fórmulas de selecção, ensalmos, práticas divinatórias, adivinhas e outras) surgem cultivadas ou glosadas, no domínio da escrita para crianças, por poetas como Fernando Pessoa, Mário Castrim, Matilde Rosa Araújo, Eugénio de Andrade, Maria Alberta Menéres, Luísa Ducla Soares, Vergílio Alberto Vieira, Violeta Figueiredo, José Jorge Letria ou pelo Aquilino Ribeiro de *O Livro de Marianinha*.

2. Destacaremos, em seguida, dois exemplos do modo como, na escrita contemporânea para crianças, se mantém viva a literatura tradicional de transmissão oral, reescrita, manipulada por vezes, é certo, ou até contrariada no seu pendor para a afirmação de verdades supostamente indiscutíveis, como as que descobrimos nos provérbios. Seleccionámos, para esse efeito, textos de Alice Vieira e de Manuel António Pina, pela excepcional relevância das suas obras no domínio da actual literatura para a infância e a adolescência.

Entre 1991 e 1999, Alice Vieira publicou, como já se disse, catorze adaptações de contos tradicionais portugueses em cuja colecção se insere *Fita, Pente e Espelho* (Lisboa, Caminho, 1991), obra ilustrada por Manuela Bacelar. Trata-se de uma história muitas vezes conhecida pelo título de «O Coelho Branco» e que encontramos, por exemplo, nos *Contos Populares Portugueses*, de Consiglieri Pedroso (3.^a ed. 1985: 151-3), na antologia de José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira (1975, vol. III: 632-5) ou ainda, em outra versão para crianças, na obra

15 *Contos que nunca Ouviste...*, de Fernando de Castro Pires de Lima (s.d.: 85-9). Utilizando a tipologia de classificação dos contos populares de Luís da Câmara Cascudo (1944), considerá-lo-íamos como um conto de encantamento.

A história que Alice Vieira reconta pertence ao chamado ciclo de contos do «animal-noivo», do qual também faz parte o conhecido «A Bela e o Monstro», nas suas inumeráveis variantes e versões, a mais conhecida das quais é a que nos legou Madame Leprince de Beaumont em 1757. Em algumas das versões mais difundidas, o Monstro é substituído por um sapo, uma cobra, um coelho (ou um urso, como acontece na Noruega com a história do «White-Bear-King-Valemon» / «O Rei-Urso-Branco Valemon»), muitas vezes animais de óbvias conotações fálicas, como a serpente, ou pertencentes ao bestiário lunar, como o coelho, símbolo de fecundidade. É um dos contos mais populares no mundo inteiro, não havendo provavelmente nenhum outro com tantas variantes. Como também se sabe, trata-se de uma história cuja matriz é o mito de Eros e Psique, contado por Apuleio, escritor latino do século II da nossa era, nas suas *Metamorfoses*.

A versão de Consiglieri Pedroso, que serviu de base a Alice Vieira, surge ela própria despojada de um conjunto de elementos que, a existirem, a aproximariam do mito e, sobretudo, das histórias de «A Bela e o Monstro». Seleccionemos apenas alguns dos elementos em falta:

- Uma referência mais dilatada ao pai e às irmãs da princesa, que não são sequer mencionadas;
- A sequência em que o pai da princesa se vê obrigado a deixá-la à mercê do animal, que tem, de início, um carácter ameaçador;
- A permanência da rapariga no palácio do animal, onde se vai ligando a ele afectivamente;
- O retorno da princesa a casa e ao pai e o regresso posterior ao palácio do «bicho» ou monstro.

Numa leitura de inspiração psicanalítica, diríamos que aquilo que era uma história sobre a resolução do conflito edipiano e a descoberta de um novo objecto de desejo exterior ao quadro parental passou a ser, sobretudo, uma história de enamoramento quase sem referência ao pai da princesa, em que esta abandona um estado narcísico — do qual é libertada pela bela visão do coelho branco — e se entrega a esse outro ser por quem se apaixonou, sendo a paixão recíproca.

Estamos assim perante um conto sobre a superação dos receios relativamente à sexualidade, aquilo a que, à sua maneira, Bettelheim chamaria uma «luta pela maturidade», sugerindo-se que «só conseguimos ser um ser humano completo, incluindo a consecução de todas as nossas potencialidades, se, além de sermos nós próprios, formos simultaneamente capazes e tivermos prazer de o ser com outros» (Bettelheim, 1985: 352). A passagem da condição animal (de coelho) à condição humana (de príncipe) poderia representar o termo de um estado primitivo do sujeito — caracterizado pela autocentração, pela apreensão e angústia em relação ao sexo — e o atingir de um estado de maturação afectiva.

Se considerarmos que Alice Vieira partiu da versão de Consigliere Pedroso, observaremos uma série de alterações a esta última: o laço é substituído por uma fita, o anel por um espelho, o criado preto por um velho criado cuja cor de pele não é mencionada (uma alteração motivada pela pressão do «politicamente correcto?»), desaparecendo também a pequena referência final à satisfação do pai da princesa pelo casamento. A dimensão edipiana do conflito anula-se pois, ainda mais, em Alice Vieira. Curiosamente a descrição do mármore e do ouro do palácio do coelho branco é semelhante à do palácio de Eros no mito de Eros e Psique. No plano dos motivos e dos símbolos, acrescente-se que, conhecendo a importância dos números nos contos tradicionais, em particular do três, a autora explora o seu simbolismo: são três os objectos roubados pelo coelho, três as vezes que a princesa é vista, três os suspiros da aia, três

os pios do mocho... Três: o símbolo do todo indissolúvel, exprimindo «um mistério de ultrapassagem, de síntese, [...] de união, de resolução» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 256) para o qual aponta o conto de Alice Vieira.

Note-se, já agora, que em *Fita, Pente e Espelho*, tal como na versão de Consiglieri Pedroso, também os espaços — típicos do maravilhoso tradicional — possuem uma carga simbólica, sobretudo se pensarmos no palácio subterrâneo do coelho branco. As profundezas da terra surgem associadas aos fantasmas e desejos mais profundos: a apreensão perante o amor, a necessidade de um parceiro ligada ao desejo de libertação de uma condição animal, ou seja primitiva, que a purificação pela água mágica não consegue, por si só, alterar. Como se emergir e libertar-se da terra-corpo-materno ou, noutra perspectiva, das profundezas da sua própria angústia narcísica, fosse essencial ao processo maturativo do príncipe-coelho.

É a ruptura em relação ao quotidiano anteriormente vivido que vai desencadear o processo de aproximação entre os seres. No plano diegético, a estrutura do conto é basicamente triádica (aproximação no princípio, separação, reaproximação no fim) e as adversidades a ultrapassar (vencer o receio de explorar o desconhecido) favorecem o estreitamento dos laços entre as personagens e conferem um sentido especial ao reencontro final. Muito embora o primeiro contacto entre a princesa e o príncipe-coelho tenha sido quase amor à primeira vista (e Alice Vieira sublinha a componente da sedução e do contacto físico), só a procura mútua e o esforço de ambos permitirão que esse encontro, no desfecho, seja fundador, se realize de forma autêntica.

Consideremos os planos enunciativo e expressivo, para reconhecer em primeiro lugar que Alice Vieira mantém a referência ao tempo do «era uma vez», típico também dos contos maravilhosos. A referida fórmula inicial e a ausência de informantes de espaço mais concretos remetem para um tempo e um lugar indeterminados, afirmando a história e a sua moral como

válidas para todos os tempos e todos os lugares, ou seja, sublinhando a sua universalidade. Respeita-se o desfecho tranquilizador, próprio dos contos de encantamento tradicionais («Logo ali combinaram a data do casamento.»), mas quase no fim do texto inclui-se, através de deícticos, uma referência ao tempo da enunciação/narração e, indirectamente, à figura do «contador»: «e decerto ainda lá estariam a esta hora...».

O discurso directo tem uma importância relativa, sobretudo se a compararmos com o relevo concedido à voz do «contador», que, no entanto, não ensina, apenas narra. O texto de Alice Vieira caracteriza-se ainda por uma riqueza e uma complexidade sintácticas maiores que as da versão de Consiglieri Pedroso. Recorre-se de forma deliberada ao polissíndeto e a paralelismos de construção com efeitos ao nível do ritmo do discurso: «E o mocho piou três vezes, e o criado chegou com os dois cântaros, e a estrada abriu-se, e o palácio ergueu-se [...], e a bacia de prata voltou a encher-se [...]» E, embora as opções lexicais sejam relativamente elementares, observa-se maior variedade vocabular do que na versão de Consiglieri Pedroso, com recurso a termos e a expressões como «reposteiros de brocado», «encruzilhada dos quatro caminhos», «telhados de âmbar» ou «cântaro», que enriquecem o texto e presumivelmente o vocabulário dos leitores potenciais.

De registar também os efeitos expressivos produzidos por certas estruturas anafóricas («a correr atravessou as salas de mármore [...], a correr disse “abre-te porta”, a correr seguiu pela estrada...»), por algumas imagens e comparações e ainda pela recorrência de expressões formulísticas bebidas na oratura, embora quase ausentes da versão de Consiglieri Pedroso, e que Alice Vieira recupera de forma propositada para a sua glosa: «um coelho, mais branco do que as penas dos cisnes que nadavam no lago, do que as montanhas que rodeavam o reino», «salas de mármore branco, mais branco do que as penas dos cisnes que nadavam no lago, do que as montanhas que rodeavam o reino». Processos como os que acabamos de assinalar possuem,

entre outras, uma função mnemónica, constituindo um meio auxiliar de reprodução do discurso memorizado. No caso deste conto, as expressões formulísticas que mencionámos são também um elemento de coesão interna e realçam aspectos de carácter simbólico, como o facto de a Natureza, as personagens e certos locais surgirem irmanados por um traço que lhes é comum: a cor branca, a virgindade, a ideia de alguma coisa prestes a iniciar-se — uma relação conjugal, uma família, uma descendência capazes de assegurar a continuidade do reino...

Partindo de estudos anteriores, João David Pinto-Correia (1984: 31-2) chama a atenção para a importância e a função das expressões formulísticas nos romances tradicionais. Apoiados nas suas palavras, diremos que também no conto *Fita, Pente e Espelho* certas expressões formulísticas, bem como os segmentos versificados e rimados pelo meio da prosa, não só produzem um efeito de distanciamento do discurso em relação ao seu produtor-transmissor mas são também um auxiliar de memorização. Neste texto em concreto, os versos ditos pelas personagens representam a sobrevivência de usos mágicos da linguagem, são como que ensalmos adensando a atmosfera de magia de acordo com a lógica do maravilhoso.

Comparando assim o conto que serviu de ponto de partida a *Fita, Pente e Espelho* e o reconto de Alice Vieira, vemos como a escritora altera conteúdos e formas da expressão, apaga referências e cria outras, acentua determinados traços e rasura outros, conduz o leitor a leituras diferentes das que faria perante a versão de Consiglieri Pedroso ou as suas matrizes. Mas verificamos também como, no seu texto, a autora valoriza e reinveste de modo intencional elementos simbólicos e expressivos recuperados da oratura.

A escrita do segundo autor que aqui nos ocupa, Manuel António Pina, caracteriza-se por uma insistente utilização de oxímoros, expressões contraditórias e interrogações, bem como de afirmações logo de seguida negadas, confirmando o pendor anti-estereotípico dos seus textos. Está implícita neles a convic-

ção de que a realidade é sempre algo de complexo, multifacetado e instável. Daí que possamos ler neste discurso a constante recusa das visões maniqueístas e bipolares.

Não nos surpreenderá, pelas razões já apontadas, que os poemas, contos e peças de teatro deste autor invistam por vezes num exercício de desmontagem do mecanicismo trivial de provérbios, ditos populares e frases feitas. Na escrita de Manuel António Pina estas formas breves da literatura oral transformam-se e ampliam-se, sofrem desvios de significação ou convertem-se em hipotextos de uma paródia (v. Montandon, 1992: 23). As frágeis «verdades» que tais textos veiculam vêm-se assim relativizadas, como se pode ler em certas passagens de *O Inventão* (1987), uma sequência de curtas peças de teatro em verso:

*De Polícia e de Ladrão
todos temos um quinhão. [...]
Por isso somos a mesma pessoa
vista de lado diferente.
Uma pessoa como toda a gente:
metade boa e má, metade má e boa!* (p. 33)

*Pela boca morre o peixe
mas é preciso que a boca deixe...* (p. 45)

*Oh ir ao ar
e perder o lugar
e nunca mais voltar
nem por um momento*

*Ir ao vento
e perder o assento
e o pensamento
nunca mais assentar!* (p. 62)

Este processo atinge o paroxismo na fala do chinês Ping Pong, da peça «Nada na cabeça», onde o autor não se limita a alterar provérbios, frases feitas e versos de outros poetas. Existe um impulso subversivo cujo efeito se faz sentir também nos planos fónico e lexical, convertendo o texto num autêntico trava-línguas:

*Chalo finês e vendo bravatas
na inventória do Inventão.
Sou um toca trintas, um tapralhão:
ossos do vício dos esgravatas.*

*Fiz excelentes ócios da China
com chinesices, fragatas finas.
Mas hoje quem no Celério Impeste
gravatas veste na praça as preste.*

*Perdeu-se o vesto pelo gostuário:
gola apertada, roupas rabatas.
O que é feito dos pataratas,
dos leques, lacas e lampadários?*

*A Nova China massou das parcas:
pré-fabricados, gás, gasolina.
Ó minha Chau da Chinta da Tina,
chombras sinesas, biombros, arcas... (p. 63)*

Em Manuel António Pina, importaria ainda estudar os efeitos da utilização de certos tipos de sentenças e frases feitas que, na linguagem corrente, apenas autorizam leituras em sentido figurado ou metafórico. O autor usa-as, no entanto, em situações que obrigam o leitor a uma interpretação literal das mesmas, o que origina efeitos cómicos notáveis.

Estamos, assim, perante o exemplo de um autor que não só glosa como, de certa maneira, distorce, desmonta e torna a

montar ditos e provérbios, «questionando assim um saber supostamente ancestral e de experiência feito» (Lopes, 1995: 77), numa atitude lúdica mas também de salutar irreverência crítica.

3. Concluindo, reconheceremos, em primeiro lugar, como a literatura oral tradicional se mantém viva e actuante através da reescrita e das glosas que dela faz a chamada literatura para crianças. Esta vai preservando, a seu modo, a memória da cultura popular e das suas manifestações literárias, ainda que muitas vezes as vista com novas e discutíveis roupagens.

Nunca nos cansaremos, contudo, de denunciar aqueles livros e filmes infantis, cujos discursos mais não fazem do que desvirtuar, macaquear ou empobrecer a tradição — como sucede em muitas obras fílmicas e em publicações da Walt Disney, para não falar em certos livros para crianças que, deste ponto de vista, são autênticos atentados à cultura, à educação e ao bom gosto.

Algumas notas finais para assinalar que, no domínio dos estudos sobre literatura para a infância, talvez interessasse, hoje, sistematizar os diferentes tipos de intervenção, manipulação e recriação de que tem sido objecto a literatura oral tradicional ao longo dos tempos, por parte daqueles que se dedicam à escrita para crianças, designadamente:

- O simples reconto escrito de contos ouvidos; ou um reconto ao qual se junta um discurso moralizante, seja em segmentos de texto relativamente autónomos (como em Perrault), seja em passagens do próprio discurso narrativo;
- A reescrita de textos populares que se encontram coligidos nas recolhas editadas por folcloristas e estudiosos da literatura oral tradicional — falamos sobretudo de uma reescrita com pretensões literárias e que conscientemente reinveste nos textos, como recursos literá-

rios, certos motivos, símbolos e processos expressivos colhidos da própria tradição oral (são os casos de Alice Vieira e de António Torrado);

- A utilização em textos modernos de estruturas narrativas ou poéticas, personagens, temas e motivos herdados da literatura oral ou nela inspirados, como acontece em composições de diferentes géneros, assinadas por escritores como Ilse Losa, Matilde Rosa Araújo, Maria Alberta Menéres, Eugénio de Andrade, Álvaro Magalhães e muitos outros;
- A distorção e subversão quase carnavalesca que alguns autores fazem das composições tradicionais, seja com propósitos lúdicos e de irrisão (será o caso de Roald Dahl (1989) e das suas *Revolting Rhymes*), seja com o objectivo de denunciar o fundamentalismo «politicamente correcto», como acontece com James Finn Garner (1996);
- A criação de histórias partindo quer do cruzamento de diferentes contos tradicionais quer da transposição dos seus enredos e personagens para um tempo presente, procedimentos induzidos ou não a partir dessa obra fundamental que é a *Gramática da Fantasia* (1993) de Gianni Rodari, e utilizados, entre outros, por este mesmo autor.

Gianni Rodari, escritor italiano e Prémio Hans Christian Andersen, conhecia e prezava a literatura oral tradicional, mas pertencia, também ele, à família daqueles escritores que, como Manuel António Pina, não resistem a colocar em questão as «verdades» enunciadas pela vertente proverbial dessa literatura, como acontece no seu texto «Velhos provérbios» (Rodari, 1987: 81-2), com o qual terminaremos:

— De noite — sentenciava um Velho Provérbio — todos os gatos são pardos.

— Mas eu sou negro — disse um gato negro atravessando a rua.

— É impossível: os velhos provérbios têm sempre razão.

— De qualquer maneira, eu sou negro — repetiu o gato.

Assombrado e aflito, o Velho Provérbio caiu do telhado e partiu uma perna.

Um outro Velho Provérbio foi ver uma partida de futebol, chamou à parte um jogador e sussurrou-lhe ao ouvido: — Quem age sozinho age por três!

O futebolista experimentou jogar à bola sozinho mas não tinha graça nenhuma, nunca podia vencer, e por isso voltou à equipa. O Velho Provérbio, desapontado, adoeceu e tiveram que tirar-lhe as amígdalas.

Uma vez, três Velhos Provérbios encontraram-se e, mal abriram a boca, começaram logo a desconversar:

— Obra começada, meio acabada — disse o primeiro.

— De maneira nenhuma — disse o segundo —, no meio é que está a virtude.

— Erro crasso — exclamou o terceiro —, no fundo do copo é que está o doce.

Agarraram-se pelos cabelos e ainda não fizeram as pazes, os danados.

Depois, temos a história daquele Velho Provérbio que, apeteendo-lhe uma pêra, se pôs debaixo da árvore, pensando: «A pêra, quando madura, há-de cair.»

Mas a pêra só caiu quando já estava completamente podre e foi esborrachar-se em cima do toutiço do Velho Provérbio, que, ofendido, apresentou a sua demissão.

Referências bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno (1985). *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Venda Nova, Bertrand.

- CASCUDO, Luís da Câmara (1944). *Os Melhores Contos Populares de Portugal*, Rio de Janeiro, Dois Mundos.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema.
- COSTA, Maria José (1996). «Das rimas infantis à poesia de autor», in Costa, Maria José (coord.), *Poesia*, Porto, Civilização, pp. 25-41.
- DACOSTA, Luísa (1993). «O sabor dos sabores», in *Lá Vai Uma... lá Vão Duas...*, Porto, Civilização, pp. 28-29.
- DAHRENDORF, Malte (1991). «Literatura infantil e juvenil», in AAVV, *Panorama da Literatura Universal*, 2.º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 72-6.
- DAHL, Roald (1989). *Histórias em Verso para Meninos Perversos*, Lisboa, Teorema (tradução, por Luísa Ducla Soares, de Dahl, R., 1982, *Revolting Rhymes*).
- FERREIRA, José Gomes; OLIVEIRA, Carlos (1975). *Contos Tradicionais Portugueses*, vol. III, Lisboa, Iniciativas Editoriais.
- GARNER, James Finn (1996). *Contos de Fadas Politicamente Correctos*, Lisboa, Gradiva.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de (s.d.). *15 Contos que nunca Ouviste...*, Porto, Liv. Sousa & Almeida.
- LOPES, Ana Cristina Macário (1983). «Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: a bipartição da esfera literária», in *Cadernos de Literatura*, 15, Coimbra, CLPUC — INIC, pp. 43-55.
- LOPES, Ana Cristina Macário (1995). «Da ambiguidade do texto proverbial», in *Discursos*, 10, Lisboa, Universidade Aberta.
- MONTANDON, Alain (1992). *Les Formes Brèves*, Paris, Hachette.
- MORÃO, Paula (1996). «A infância na obra de Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 141-53.
- PEDROSO, Consigliieri (1985). *Contos Populares Portugueses*, 3.ª ed., Lisboa, Vega.

- PINA, Manuel António (1987). *O Inventão*, Porto, Afrontamento.
- PINTO-CORREIA, João David (1984). *Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa, Comunicação.
- RODARI, Gianni (1993). *Gramática da Fantasia*, Lisboa, Caminho.
- RODARI, Gianni (1987). *Histórias ao Telefone*, Lisboa, Teorema.
- SOARES, Luísa Ducla (1985). Texto introdutório a *6 Histórias de Encantar*, Porto, Areal, p. 5.
- TRAÇA, Maria Emília (1995). «O tradicional na obra de António Torrado», in Costa, Maria José (coord.), *António Torrado*, 2.^a ed., Porto, Civilização, pp. 23-30.
- VIEIRA, Alice (1991). *Fita, Pente e Espelho*, Lisboa, Caminho.